

Musikalische Romantik

Referenten: Wolfgang Boetticher
Christa Jost
Wulf Konold

Moderation: Friedhelm Krummacher

Wolfgang Boetticher

Zum Problem eines „Urtextes“ bei Robert Schumann und Anton Bruckner

Bei der schwankenden Einschätzung einer „Originalfassung“, die bis heute die textkritische Edition von Werken Schumanns und Bruckners begleitet, sei das Problem erneut aufgegriffen, wobei hinzutritt, daß der „romantische“ Schaffensprozeß einer Reifung in manchen Merkmalen einer erheblichen Modifikation unterlag. Bei Musterung der Quellen besteht Übereinkunft, daß der jeweilige Erstdruck einer Fassung Priorität gegenüber der Stichvorlage oder der letzten Niederschrift besitzt, um dem letzten Korrekturakt gerecht zu werden. Die Abwägung gegenüber offenkundigen, im Autograph oder Stich verbliebenen Versehen und die Löschung eines Gegenindizes ist im Erfahrungsbereich eines Werkes relativ unkompliziert. Auch spätere partielle Fassungen, die (z. B. bei Schumann als Albumblätter) aus dem Gedächtnis notiert wurden, treten in ihrem Zeugniswert zurück, sofern es sich nicht um ganzheitliche Neuschöpfungen handelt, die einen Stilwandel dokumentieren. Letztere aber sind bei beiden Meistern, wenn auch mit unterschiedlicher Motivation „romantischen“ Geistes, bezeichnend und seien in ihrem vergleichbaren Resultat erörtert. Im folgenden sei als Problemschau die Restitution der Originalversionen zugrunde gelegt, die der Verfasser für das Klavierwerk Schumanns zu nahezu zwei Drittel vorgelegt hat¹, mit den ergänzenden Lesartenprotokollen, die bis op. 13 fortgeschritten sind². Früh- und Spätfassung zwingen namentlich bei op. 6, 13, 14 zu getrennter Edition, wobei interne stilistische Merkmale eines Spätwerks an dessen Skizzenapparat schärfer beleuchtet werden können, wie jüngst an der III. Sinfonie Schumanns dargelegt wurde³. Auf Seiten Bruckners darf der Verfasser auf drei Studien verweisen⁴, die der Profilierung eines gleichen Reifungsprozesses dienen, wobei keineswegs an die einfache Antithese früher Inspiratio gegenüber späterer klassizistischer Normierung gedacht ist, im Sinne reifender „Intellektualisierung“ u. ä.

Editionsgeschichtlich wurde das Problem mit Robert Haas' denkwürdiger Ausgabe der 1. Sinfonie Bruckners (Wien 1935) aufgeworfen, deren später Druck 1890/91 der Linzer Erstfassung 1865 entgegenstand. War hier durch die zeitliche Differenz eine Kontamination undenkbar, so konstatierte Haas bei der 8. Sinfonie jene „lässige Art der Umarbeitung“, ja er hielt es bei der 2. Sinfonie für geboten, die 1. Version (1871/72) mit der späteren zu „vermischen“, unbeschadet der Erkenntnis, daß nach der Aufführung von 1876 weiteres geändert wurde, was Leopold Nowak in dankenswerter Weise als Letztfassung, gedruckt unter Aufsicht des Komponisten 1892, jüngst restituiert hat. Das Dilemma lehrt zunächst, daß die lange tolerierte Kompilationstechnik zu verwerfen ist, denn jeder Korrekturakt ist nicht auf eine andere Zeitebene übertragbar. Die bei Bruckner sehr zahlreichen Rasuren, Überklebungen eng umgrenzter Textorte, aber auch längere Neufassungen auf Einlageblättern nach Streichung ganzer Akkoladen bezeugen meistens einen unverrückbaren zeitlichen Ort in

¹ Henle (Duisburg-München). Erschienen sind bisher op. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 26, 68, 82, 111.

² R. Schumanns Klavierwerke, neue biographische und textkritische Untersuchungen . . . , Band I (op. 1-6), Wilhelmshaven 1976; Band II (op. 7-13), ibid. 1983. Band III folgt 1984 (op. 14-23).

³ Verf. in: *Acta musicologica* 53 (1981), S. 144ff.

⁴ Verf. in: *Bruckner-Studien, Leopold Nowak zum 60. Geburtstag*, Wien 1964, S. 11ff.; ders. in: *Bruckner-Jahrbuch* I, Linz 1980, S. 15ff.; ders. in: *Bruckner-Symposium Die Fassungen*, Bericht, Linz 1980, S. 85ff.

einer Kausalreihe, deren heranreifendes Resultat in positivistischem Sinn nicht geleugnet werden sollte. Zutreffend hat Rudolf Stephan die Spätfassung der 3. Sinfonie in ihrer Tilgung nichtthematischer Partien gewürdigt, getragen von Bruckners Einsicht, daß nur formkonstruktive Elemente in der Sinfonik Bestand haben⁵. Keineswegs handelt es sich dabei nur um Straffung, Kürzung, obschon sogenannte Überleitungsthemen reduziert werden bzw. bei Steigerungen und Rückleitungen enger mit dem Themenbestand integriert erscheinen. Im ganzen zeigt sich ein schärferer Figur-Grund-Kontrast, eine härtere Begegnung thematischer Profile im Sinne geistiger Progression. Bezeichnend die Notiz „rhythmisch geregelt“ des späteren Bruckner, der bei der Revision sich besonders metrischen Problemen zuwandte, nicht zuletzt um eine schärfere Binnengliederung zu erzielen. Hier ist auch die Prüfung bestimmter Klebezettel und die darunter verborgene Version lehrreich⁶. Im einzelnen darf der Verfasser als Fazit eines Vergleichs bestimmter Textorte bei Bruckner als Reifungsmerkmale folgern (unter Berufung auf die in den genannten Beiträgen geprüften Autographe): Engräumigere Fassung von Umspielungsfiguren, sprengende Erweiterung eines Intervalls (am deutlichsten bei dem Nonenthema des langsamen Satzes der 9. Sinfonie, das ursprünglich als Oktavthema im Binnenteil konzipiert war). Die veränderte Funktion des Trillers (in der 8. Sinfonie als Stabilisierung der Mittelstimmen und zwecks spitzerer Klangführung zwischen den Fassungen 1887 und 1890). Erstaunlich ist die auch schon im früheren Werk hellwache Raumdisposition, die bereits in der 5. Sinfonie den *cantus firmus* (*Choral*) des Finales in einem 66-Takte-Entwurf vorwegnimmt, obwohl das melodische Korpus erst Takt 583 eintritt (ÖNB 6017). Abgesehen von der Taktnumerierung sind weitere Korrekturmaßnahmen, auch *Stichworte* am Rand, Transpositionen oder Tilgung extravertierter Treibmotive betreffend, lehrreich; einige Zeugen solcher thematischer Verdichtung hat jüngst Claudia C. Röthig⁷ aufgewiesen.

Bei Schumann stehen sich ähnlich Früh- und Spätversion entgegen, wobei beiderseits Entwürfe den Prozeß diskursiv erfassen lassen. Allerdings scheint ein Bruch den Kontrast zu vertiefen. Schumann bekannte im späten Tagebuch⁸: „Ich habe das meiste, fast alles, das kleinste meiner Stücke in Inspiration geschrieben, vieles in unglaublicher Schnelligkeit, so meine erste Sinfonie in *B-Dur* in 4 Tagen, meinen Liederkreis nach Heine von 20 Stücken ebenso . . . Erst vom Jahre 1845 an, wo ich anfang, alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu komponieren zu entwickeln begonnen.“ Bedenkt man, daß der frühe Schumann im Tagebuch erstaunt festhält: „und dann die Kreisleriana gemacht in 4 Tagen, ganz neue Welten tun sich mir auf“⁹, so muß der späte Hinweis auf die *Elaboratio* verwundern: der spontanen Eingebung folgte die abwartende Erwägung; Gades neuem Werk wünschte er im letzten Tagebuch, der Komponist möge es „noch etwas hinlegen“¹⁰. Der Begriff „Romantik“ erscheint merkwürdig im Lichte eines „neuen poetischen Lebens“, dessen sich der späte Schumann in einem unveröffentlichten Klavierquartett, mit deutlichem Abstand, entsann¹¹. Die Diskrepanz sei an op. 13 verfolgt, dessen Versionen 1835 und 1852 autorisiert sind, unbeschadet eines fremden Versuchs einer Superposition durch Adolf Schubring, der immerhin im Vorbericht auch interne Korrekturmaßnahmen Schumanns glaubt weitertragen zu können¹². Den stärksten Eingriff erzwang der späte Schumann im Finale, dessen Rondoform er bei strenger Themenrepetition quadratisch profilierte. Die Frühfassung umgeht eine solche reglementierende Maßnahme mit freien Überleitungsteilen. Die Variationen zeigen später die Tilgung von trommelnden Tonwiederholungen im Baß, eine strengere Befolgung von Ostinato-Figuren, den

⁵ R. Stephan, in: Bruckner-Symposium, a. a. O., S. 65 ff.

⁶ Verf. in: *Bruckner-Jahrbuch*, a. a. O., S. 18 ff. betr. Autograph ÖNB 19480.

⁷ Cl. C. Röthig, *Studien zur Systematik des Schaffens von A. Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe*, Kassel 1978 (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 9).

⁸ Verf., *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Diss. 1939, Berlin s. a. [1941], S. 476.

⁹ Verf., *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 78 (= *Klassiker der Tonkunst* III).

¹⁰ *Ibid.*, S. 86.

¹¹ Vgl. die Edition durch den Verf.: *R. Schumann, Klavierquartett c-moll* (1829), Wilhelmshaven 1979, Vorwort (= Quellenkataloge der Musikgeschichte, Beiheft). Schumann bezog sich in seinem späten Tagebuch auf das Trio eines *Scherzos* (es ist im Autograph *Minuetto* bezeichnet). Die „romantisch“ schwebende Fesselung der Oberstimme verweist eher auf Schubert, dessen wiegende melodische Bildungen auf den jungen Schumann großen Einfluß geübt haben und sogar op. 9, den *Carnaval*, entscheidend mitbestimmen; hierüber vgl. Verf. in Bd. II (Anm. 2).

¹² Dr. Adolf Schubring, Dessau 1863. Zu ihm und seiner „Dritten Ausgabe“ vgl. Verf. in Bd. II (Anm. 2).

Abbau des Arpeggio, das Einpflanzen von Gegenstimmen. Solche Merkmale widersprechen jenen frühen fünf ungedruckten Sätzen, die Clara Schumann erst 1873 (N. Simrock) preisgab, wobei besonders bedeutsam ist, daß die als Nr. V nachgetragene Variation eigentlich als Binnensatz (Trio) der 1837 gedruckten Variation Nr. 9 gedacht war, und daß eine noch unbekannte Variation hinzutritt¹³. Der Satzzyklus in der Konzeption, wie sie die erst jüngst ermittelte *Erste Niederschrift*¹⁴ verrät, ist in seiner flexiblen Vielfalt mit der Spätfassung, die zudem zwei Sätze von 1837 ausschied, keineswegs kombinierbar. Insofern ist der bis heute geübten Praxis, besonders im Hinblick auf die Rondogestalt des Finales, zu widersprechen. Ein ähnliches Bild, allerdings im engsten Abstand, entnehmen wir der großen Sonate g-moll op. 22, deren Erstdruck ein nachkomponiertes Finale aufweist, das eher äußeren Zwängen folgend entstand (Clara weigerte sich, den weit längeren, sehr anspruchsvollen ersten Finalsatz zu spielen, Schumann nannte seinen Ersatz „simpler“ im Vergleich zum ersten). Gerade hier ist durch die Restitution des in einem Guß mit den übrigen Sätzen entworfenen Schlußteils mit flexiblen Durchführungspartien ein erheblicher Gewinn für die ganze Sonate geboten¹⁵, wenn man den ungebrochenen Urtext, durch keine externen Umstände beeinträchtigt, in Betracht zieht.

Keineswegs ist auf der anderen Seite die späte stilistische Position Schumanns kampflos aufgegeben. Seine letzte (3., die „*Rheinische*“) Sinfonie bezeugt in minutiöser Korrekturarbeit das Ringen um neue Gestalt. Die aus Anlaß einer neuen Original-Ausgabe¹⁶ geprüften Textorte im Erstdruck 1851 (und dessen brieflich noch von Schumann geforderten Regulierungen im Stich) sowie vergleichsweise in den Autographen Paris (Entwürfe in Particell) und Berlin-West (Partitur) erschließen bestimmte Tendenzen, die sich zusammenfassen lassen: Verdünnung des Klangs in nicht thematisch motivierten Binnenstrecken, Aufspaltungen von unisono-Stellen durch eingelagerte Dialoge, Reduktion von pathetischen Artikulationen, Nivellierung von rufartigen oder eruptiven Motiven, teils durch Einlagerung von Imitationen, um dem Satz eine höhere korporative Geschlossenheit zu verleihen. Nur wenige solcher Maßnahmen finden als verbesserte Setzart eine Erklärung, weit mehr ist eine planvolle, eher spekulative Motivverarbeitung und Abschwächung inspirativer Klangführung zu vermuten. Hinzu kommt, und das verrät das sehr frühe Pariser Autograph, die Hinwendung zu einer melodischen Ursubstanz, die Satz 3, 4 und 5 gezeugt hat und in ihrer rotierenden Gestalt am deutlichsten in der sogenannten Domszene (4) hervortritt. Unverkennbar ist dieser quasi-ostinato (an vielen anderen Orten des Schumannschen Werkes, wo von Katholizität, feierlicher Zeremonie, Gesetz des Glaubens die Rede ist, ist er belegt). Er steht in Zusammenhang mit einem anderen älteren Satzprinzip, der kanonischen Verarbeitung. Der fragliche Satz 4 zeigt in dem Frühentwurf deutlich fugatoartige Ansätze, die sich nicht in die Endfassung herübergerettet haben, aber indirekt in der Themensubstanz fortwirkten. Der frühe Schumann hat eher skeptisch solche Anspielungen im strengen Satz eingeschätzt (wie die Stelle *quasi satira* in op. 5, ein Relikt eines Fugenentwurfs vorführend, als Persiflage zu verstehen ist¹⁷), obwohl das Fugato auch schon sehr früh, in der Toccata¹⁸, als bändigende Kraft bei salonhaften Oktavketten Bedeutung erlangt¹⁹. Im Spätwerk erhält die konstruktive Gegenthematik, die imitierende und rotierende Stimmverpflanzung eine festere strukturelle Funktion, auch wenn gleichermaßen Fugenentwürfe „untergegangen“ sind, wie wir aus vielen Versuchen, namentlich zu *Genoveva* wissen²⁰. – Man wird zusammenfassen dürfen, daß

¹³ Sie ist zum ersten Male a. a. O., Bd. II, wiedergegeben.

¹⁴ Musée Mariemont, Belgien. Das Autograph fehlt noch in der Übersicht G. Eismanns in: *Sammelbände der Schumann-Gesellschaft* II, Leipzig 1966, S. 10.

¹⁵ Der Verf. legte op. 22 in *Urtextausgabe* (Henle) 1980 vor, unter Beigabe des ursprünglichen Finales, dessen Fassung, von dem sog. *Presto* (Gesamtausgabe, Supplement-Bd.) abweichend, bisher nicht bekannt ist.

¹⁶ Erscheint 1984 in VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, in Partitur und Stimmen, mit Vorbericht und Kritischem Apparat (Lesarten, Quellen). Eine Ausgabe der übrigen Sinfonien Schumanns bereitet der Verf. am gleichen Ort vor.

¹⁷ Vgl. Verf. in Bd. I, a. a. O., S. 137 ff.

¹⁸ Verf., *Robert Schumanns Toccata opus 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung*, in: *Festschrift G. Henle*, München 1981, S. 100 ff.

¹⁹ Der Durchführungsteil bezog sich ursprünglich auf monothematischen Grundriß und kannte noch nicht das 2. Thema dieses als Sonatensatz konzipierten Etüdenwerks. Die Oktavketten blieben erhalten.

²⁰ Zum Skizzenbestand vgl. Verf., *R. Schumann, Persönlichkeit . . .*, S. 356 ff.

die Introspektion reifender Werke bei Schumann und Bruckner einen analogen Prozeß erkennen läßt, der zur Fixierung auf jeweiligem stilistischen Standort zwingt und einer utopischen Vorstellung von einer „Idealsynthese“, wie erst jüngst postuliert²¹, keinen Raum läßt.

Christa Jost

Neue Materialien

zu Mendelssohns Lied ohne Worte in e-moll op. 62 Nr. 3

Eine bemerkenswerte Verbindung zwischen dem *Lied ohne Worte* und dem Gedicht der Romantik konstatierte Heinrich W. Schwab in seiner Schrift *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*: „Lied ist in seinem vollen Begriff beides, ein ‚Singen‘ und ‚Sagen‘. Die allmähliche Loslösung der beiden Künste, Musik und Dichtung, bedingte, daß das jeweils Negierte mit eigenen Mitteln zu ersetzen angestrebt wurde; der ‚Musikalität‘ der Sprache korrespondiert somit das ‚Sprechen‘ der Musik“¹.

Daß für Mendelssohn die Töne „sprechender“ waren als die Worte, die musikalische Aussage klarer und bestimmter als die verbale, drückte er schon in seinen Reisebriefen aus. An Frau von Pereira schrieb er im Juli 1831 aus Genua: „... denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte – vielleicht einen noch bestimmteren“².

In einem Brief aus Paris an Mme Devrient heißt es dann ein gutes halbes Jahr darauf: „... denn Musik ist mir doch einmal eine bestimmtere Sprache, als Worte und Briefe“³.

Während der Reise- und Wanderjahre – zu der Zeit also, in der die Produktion der *Lieder ohne Worte* einsetzte – bezog Mendelssohn bereits unmißverständlich die Position, die er zehn Jahre später in seinem berühmten Schreiben an Marc André Souchay näher erläuterte: „Das was mir eine Musik ausspricht die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte ... Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht“⁴.

An Stelle der erhofften außermusikalischen Assoziationen erhielt Souchay einen dezidierten Verweis auf den Notentext.

So verschlossen gab sich Mendelssohn jedoch nicht immer. In einem Brief befragte er Karl Klingemann, ob das *Lied ohne Worte* in Es-dur op. 30 Nr. 1 „der Sommerabend oder gar nicht“⁵ überschrieben werden solle. Ebenfalls als ein *Abendlied* stellte er sein *Lied ohne Worte* in F-dur op. 53 Nr. 4 im Musikalbum von Ignaz Moscheles⁶ vor. Ein Autograph des populären *Allegretto grazioso* in A-dur op. 62 Nr. 6 mit der eigenhändigen Überschrift des Komponisten *Ein Frühlings-Lied ohne Worte* besaß der Leipziger Jurist Dr. Frege⁷.

Bei der Veröffentlichung der genannten Stücke hielt Mendelssohn diese außermusikalischen Hinweise zurück. Nur vier der gedruckten Lieder ohne Worte tragen einen eigenen Untertitel: die drei *Venetianischen Gondellieder* und das *Volkslied* in a-moll op. 53 Nr. 5.

²¹ C. van Zwol, *Wie original ist eine Originalfassung?*, in: *Bruckner-Jahrbuch* I, a.a.O., S. 61ff. Allerdings ist van Zwol zuzustimmen, daß der herkömmliche Begriff einer *Originalfassung* bei Bruckner einer Spezifizierung bedarf.

¹ H. W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814*, Regensburg 1964 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 3), S. 84.

² F. Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe von ...*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1862; durch mehrere Briefe ergänzt ... hrsg. und mit Nachwort versehen von P. Hübner, Mainz 1948, S. 198.

³ Brief vom 10. März 1832 an Eduard Devrient mit einem Absatz an Therese Devrient; zitiert nach alten Kopien aus dem Mendelssohn-Archiv.

⁴ M. F. Schneider (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Denkmal in Wort und Bild*, Basel 1947, S. 103f. Brief vom 15. Oktober 1842.

⁵ K. Klingemann, *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von K. Klingemann (jun.), Essen 1909, S. 167.

⁶ Genauer Titel: *Anderes Abendlied*. Moscheles' Musikalbum wurde am 17. November 1911 bei Liepmannssohn versteigert.

⁷ Dat.: Leipzig, den 12. November 1843. Das Autograph befindet sich im Privatbesitz von Dr. R. Kallir, New York.